

Lecciones de literatura

Con cada nuevo ciclo lectivo, la oferta de manuales de literatura y otras especies pedagógicas destinadas al consumo y el aprendizaje de las bellas letras por parte de las nuevas generaciones se multiplica. En esta edición especial de *Radarlibros*, un minucioso análisis de lo que traen de nuevo los manuales de literatura y una serie de lecciones sobre la literatura de ayer y de siempre.



El canon, explicado a los niños

POR DIEGO BENTIVEGNA

El vértigo que produce la lectura de los manuales de literatura se parece al que nos invade cuando recorremos las grandes librerías. Autores, géneros, fotos, secuencias, secciones, epígrafes se mezclan en un caos excitante y, a veces, patético. Sin embargo, como las librerías y los museos, los manuales no son solamente caos y angustia: son, al mismo tiempo, una hipótesis acerca del modo en que en un determinado momento de su historia una sociedad ordena el conjunto de material cultural pasible de ser transmitido. Todo manual dibuja un estado de la literatura que supone la puesta en funcionamiento de operaciones críticas que se instalan en el cruce de disciplinas (la teoría literaria, el análisis del discurso, la didáctica de la literatura), de prácticas culturales (lectura, escritura) y de opciones teóricas (la literatura comparada, la historia literaria, los estudios culturales). Aun cuando se los considere como el lugar de simplificación, de aplanamiento de la literatura, la historia o la ciencia, los manuales son máquinas de elaboración y de reproducción de la memoria colectiva y, en consecuencia, son instancias de intervención en el campo cultural.

Es casi imposible diseñar un mapa estable del territorio en mutación permanente de los libros de texto pensados para el área de Lengua y Literatura del Polimodal (los últimos años de la escuela media en Argentina). Con todo, un recorrido por este pantanoso terreno pone en evidencia hasta qué punto, entre fines de los años 80 y comienzos de los años 90, se produjo una revisión radical de la concepción de literatura elaborada a lo largo del siglo XX. En efecto, el concepto de literatura puesto en funcionamiento en la escuela secundaria era, hasta fines de los '80, el producto de las disputas y transacciones entre hispanismo y nacionalismo cultural.

El punto de partida de este canon nacional e hispanizante debe buscarse, sin duda, en los debates culturales suscitados en torno del Centenario, sobre todo en obras monumentales como la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, con sus diatribas contra los libros de texto extranjeros y su reorganización del canon nacional en torno de dos grandes textos: el *Facundo* de Sarmiento y el *Martín Fierro* de José Hernández. Eran los años en los que, en consonancia con las grandes historias nacionales de las literaturas europeas leídas con avidez en el Río de la Plata (De Sanctis, Lanson, Menéndez y Pelayo), el modelo retórico de literatura, centrado en la poesía de corte clásico y en la elocuencia parlamentaria (concepción materializada en viejos manuales como la *Teoría literaria* de Calixto Oyuela, editado por Estrada hasta bien entrado el siglo XX), estaba perdiendo la batalla frente a una concepción idealista, evolutiva e historizante desplegada en manuales como los de Giusti, Estrella Gutiérrez o Loprete, editados durante años por Estrada, Kapelusz y Plus Ultra.

Hoy, ese mundo cerrado, evolutivo y autosuficiente está definitivamente enterrado. En principio, de acuerdo con los lineamientos muy genéricos y confusos emanados del Ministerio de Educación, con la reforma menemista la Literatura ha dejado de existir como asignatura. Se habla de Lengua y Literatura para todos los niveles (cambio de denominación que plantea consigo un conjunto de interrogantes acerca de la condición y el estatuto de los estudios literarios) y se sugiere, desde los organismos oficiales, una serie de contenidos poco articulados y particularmente vagos en lo que se refiere a qué literatura enseñar y cómo.

Frente a la confusión programática, algunos de los manuales que hoy ofrecen las editoriales para el Polimodal proponen criterios formales que permiten articular contenidos literarios y no literarios en torno de algunos conceptos teóricos fundamentales. Por ejemplo, los manuales de A-Z, coordinados por S. Marsimian, trabajan en torno de un conjunto de "tramos", organizados sobre la base de las diferentes secuencias textuales (narrativa, descriptiva, argumentativa, etc.). La opción de trabajar por tramos representa una manera articulada y coherente de pensar a la literatura como experiencia que involucra la apertura a otros universos culturales, como el cine (que los manuales de A-Z trabajan con particular rigor), las artes plásticas y el arte escénico (más allá de la lectura de textos de obras teatrales que tradicionalmente se practicó en la escuela). El problema mayor con materiales de este tipo reside en las dificultades, por un lado, para pensar la especificidad de la enseñanza de la literatura. Ésta, en efecto, se ve subsumida en el seno de prácticas discursivas no literarias que, en algunos casos, ocupan la mayor parte de los capítulos. Por otro lado, se tiende a naturalizar una concepción de literatura cuyos presupuestos se presentan, pero no se discuten. En pocas palabras, son manuales que proponen una concepción formal de literatura, pero no una concepción histórica.

En el otro extremo, materiales como los cuadernillos de Kapelusz dedicados a la historia de la literatura argentina y a la historia de los grandes movimientos de la literatura universal (ambos a cargo de A. Fraschini) recogen el historicismo y la secuenciación de los viejos manuales aunque resultan mucho más interesantes en lo que se refiere al modo en que se retoma y se reelabora la tradición clásica (griega y latina) a lo largo de la historia, cuestión que el autor de los materiales, profesor de Latín en la UBA, trabaja de manera apasionada.

De alguna manera, los cuadernillos de Kapelusz y los libros de A-Z plantean la tensión constitutiva que atraviesa, desde el momento de su configuración, la enseñanza de la literatura en la Argentina (y no sólo en ella): la literatura entendida como un objeto hiperformalizado (por la retórica, por la estilística, por el análisis estructural, por la gramática textual) y la literatura entendida como el proceso de desarrollo (por etapas, por movimientos, por autores) del espíritu nacional.

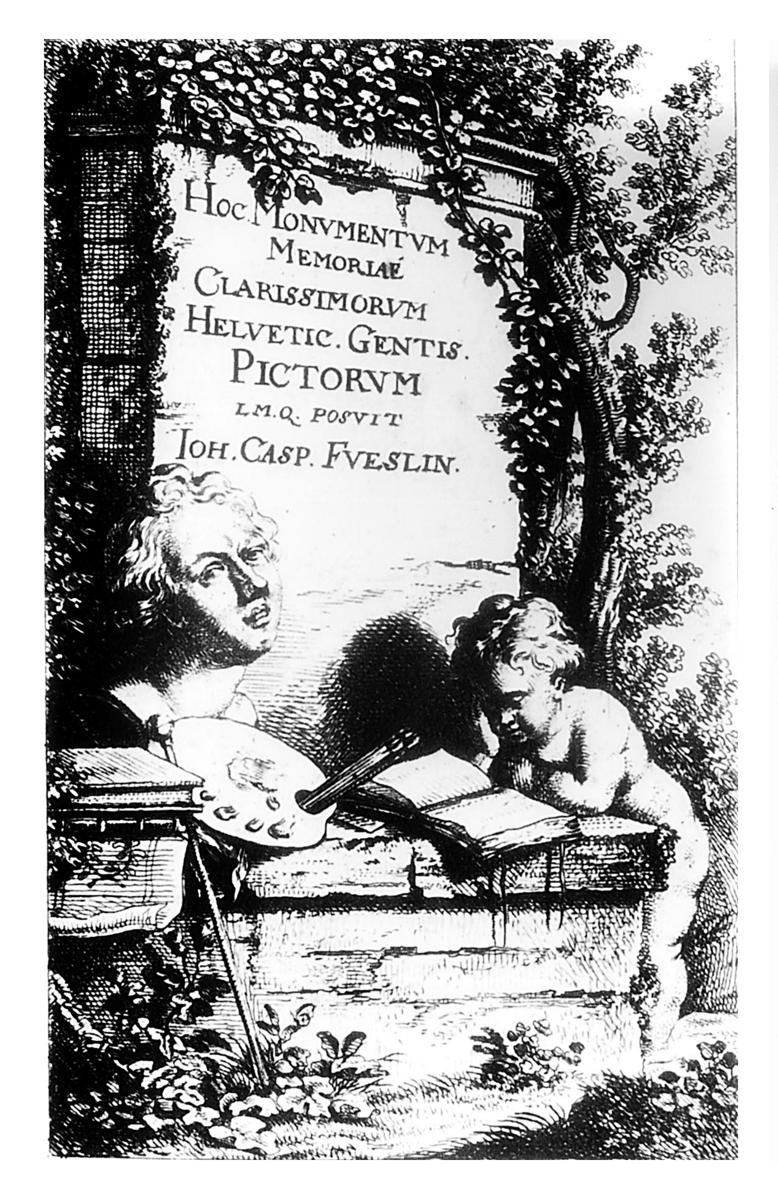
Formas de la historia

El desafío central de los libros de Lengua y Literatura del Polimodal es el de pensar un concepto al mismo tiempo formal e histórico de literatura. No una historia evolutiva y totalizante, sino una historia material, producto de una operación crítica y teórica que debería explicitarse. En este sentido, libros como los dos *Literator* de Daniel Link, publicados en los '90, sientan un precedente importante en la medida en que articulan historia de la literatura, género y temas literarios, entendidos estos últimos no como entidades ahistóricas sino como articulaciones complejas del imaginario cultural.

Los libros para Lengua y Literatura del Polimodal editados en los últimos años por El Eclipse, a cargo de Lescano y Lombardo, trabajan casi exclusivamente desde la categoría de género discursivo, entendido no sólo como un conjunto de enunciados relativamente estables, sino también como herramienta teórica que permite recorrer históricamente la literatura, problematizando al mismo tiempo aspectos temáticos, estilísticos y composicionales. Por su lado, los libros de Aique –*Introducción a la lingüística y a la teoría literaria* (1 año), *Géneros literarios y no literarios* (2), *Del uso a la reflexión sobre los lenguajes* (3), todos de Atorresi y otros– presentan un programa de trabajo sobre la literatura altamente complejo (se trabajan, en el 1 año, categorías como "discurso", "género" e "institución"; en 2, problemas relativos a la autonomía relativa de la literatura y en 3 la ardua cuestión del campo intelectual). El problema mayor de estas propuestas –problema que se remonta a la indeterminación y vaguedad de los fundamentos teóricos y pedagógicos del área– radica, por un lado, en que la literatura aparece como un conjunto de contenidos separados y casi sin conexión con los de lengua (que se presentan al comienzo de los manuales) y, en segundo lugar, en un recorte del universo de lecturas excesivamente fragmentado. Los textos centrales para pensar la Argentina –*El matadero*, el *Facundo*, los *Ranqueles*– aparecen aludidos, pero no se los trabaja de manera sistemática.

La indeterminación y la falta de lineamientos precisos en lo relativo a los contenidos del área de Lengua y Literatura obliga a pensar formas alternativas al libro de texto tradicional. Es el caso de los cuadernillos publicados por Kapelusz y Longseller. Estos materiales ofrecen un conjunto de entradas posibles a los contenidos de Lengua y Literatura que permiten armar diferentes recorridos conceptuales. Entre los cuadernillos de Longseller que trabajan temas de literatura encontramos *El mundo del sentido* (Furgoni), *La maquinaria literaria* (Cuesta) y el contundente *La construcción del imaginario nacional* (Allegroni), que recorre desde un punto de vista histórico-temático específico la producción literaria argentina desde Echeverría hasta Aira y Fontanarrosa. Recurriendo a los cuadernillos, se evita por segmentación el desfasaje conceptual que aqueja a los libros, aun cuando el precio de los textos, que equivalen casi al de un manual tradicional, limite las posibilidades de elección.

Otras propuestas, en cambio, apuestan a la centralidad de los contenidos literarios en el marco del formato ofrecido por el libro de texto tradicional. Entre estos materiales, la serie de libros de Literatura (y no de Lengua y Literatura) publicada entre 1998 y 1999







por Santillana constituye uno de los intentos más serios de articular una historia formal de la literatura a partir de dos categorías centrales: género (Bajtín) y mimesis (Auerbach). Se trata de tres libros que obligan a pensar los alcances didácticos de la literatura comparada. Así, el primer volumen (a cargo de Diego Di Vincenzo, Gabriel De Luca y Martínez Casanova) trabaja temas de literatura argentina "conectada" con literatura universal. El segundo, a cargo de López Casanova y Gandolfi y pensado para el antiguo 4 año del bachillerato, se presenta como una historia de la literatura española, y el tercero, que corresponde al antiguo 5 año, como una historia de la literatura argentina e hispanoamericana (Di Vincenzo y De Luca). Los libros de Estrada incluyen fragmentos y actividades de lectura sobre fragmentos *El Cid campeador*, *El lazarillo de Tormes* y *La celestina*, textos apasionantes que, por motivos arcanos o inconfesables, son irresponsablemente dejados de lado por la mayor parte de los manuales, como si la Edad Media, el Renacimiento, el género épico, la novela o la hoy archifamosa *El señor de los anillos* pudieran pensarse seriamente sin ellos.

Cánones y archipiélagos

Los cánones de lectura tienen una valencia predominantemente pedagógica. Más allá del "canon crítico" y del "canon personal", el canon es el producto de una serie de luchas y de transacciones acerca de lo que se decide leer en términos de literatura y lo que se dice transmitir institucionalmente, sobre todo a través de la escuela. Los libros de texto actualmente en uso en Polimodal pueden ser leídos como un síntoma de hasta qué punto la literatura argentina se presenta más como un archipiélago, donde las conexiones son en muchos casos impredecibles, que como un orden canónico estable y afianzado. Cada manual es, en este sentido, la puesta en circulación de un canon de textos y autores y de protocolos de lectura. Se trata, claro, de un canon fragmentado, donde los autores nacionales que parecen definitivamente consagrados son Sarmiento y Hernández para el siglo XIX y Borges y Cortázar para el siglo XX y donde Darío, Mansilla o Vallejo quedan sometidos al arbitrio de esa cosa rara y siniestra pero definitivamente antipática y poco rigurosa llamada a veces "mercado", a veces "placer", a veces "demandas de los docentes". Los cánones nacionales están en estado de agonía. La literatura que se enseña en la escuela no es ya exclusivamente la literatura hispánica. Esta apertura del canon ofrece muchos más beneficios que pérdidas. En efecto, resulta por lo menos raro pensar que se pueda leer a Darío sin conocer a Verlaine, a Garcilaso sin el petrarquismo o a Borges y Puig sin Joyce o sin Beckett, pero tampoco sin Proust o Mann, que son ignorados en casi todos los manuales de manera sistemática. Los manuales despliegan, en este sentido, una concepción universal de literatura, donde por universal, como señala de manera honesta el manual de *Literatura universal* de Santillana, se entiende el producto de un proceso histórico en el que opera la hegemonía de un grupo de lenguas, de géneros y de registros por sobre otros.

Leídos desde las tensiones suscitadas por la literatura comparada, el desafío planteado por los manuales es el de la puesta en evidencia de los autores y textos seleccionados y de los fundamentos teóricos de las operaciones. En la mayor parte de los manuales (Aique, Puerto de Palos, Del Eclipse) el género se utiliza como categoría que organiza recorridos históricos y conexiones entre tradiciones literarias nacionales. Entre estos materiales, los tres libros de *Literatura y Lengua* de Puerto de Palos (con un equipo de autores que incluye al medievalista Leonardo Funes) merecen destacarse tanto por la pertinente selección de textos como por la relevancia de los modos en que articulan literatura y cultura, sin perder de vista la centralidad del texto literario y el estudio de los nudos del canon. Cada uno de los libros se organiza sobre la base de un riguroso recorte espacial (literatura universal, el primero; literatura europea y norteamericana, el segundo; literatura argentina y latinoamericana, el tercero) y, al mismo tiempo, "temático" (literatura y sociedad, el héroe, la identidad). Los libros privilegian absolutamente la experiencia literaria por sobre otras prácticas culturales. En esto reside su compromiso más rescatable y, también, su mayor eficacia pedagógica: no hay que olvidar que el que ha desarrollado la capacidad de leer críticamente una novela de Flaubert o de Pérez Galdós (desarrollo que compete, casi exclusivamente, a la escuela) ha puesto en juego un conjunto de habilidades cognitivas y una serie de herramientas retóricas que le permitirán posicionarse críticamente frente al guión de, supongamos, *Resistiré*, mientras que la inversa es, al menos, poco probable.

La lectura del Otro o el goce del texto

Apropiándonos de algunos aspectos de esa a veces irritante *koiné*, para decirlo con Vattimo, que es la hermenéutica contemporánea, podemos entender el acto de lectura, en principio, como el choque con el discurso del otro. Como el choque de dos series de sentido (del texto y del lector) que se inscriben en lugares y momentos diferentes. En principio, una lectura material de los textos literarios debería ser particularmente sensible a la alteridad (verbal, histórica, geográfica) del texto. Con todo, la literatura, forma e historia, es, también, discurso del Otro: es un complejo histórico no subjetivo que articula sentidos, experiencias, afectos, perceptos. Entendida como modo de relación política con el Otro, la lectura se acercaría más al goce (que no tiene nada que ver con la diversión) que al placer.

Quizá sea demasiado obvio, pero no hay que olvidar que la pregunta que acompaña a "¿qué hacen los sujetos con la literatura?" es "¿qué hace la literatura con los sujetos?". De alguna manera, la literatura, que hoy no sabemos muy bien qué es, estaba allí antes de que nosotros llegáramos. Y nos configura, nos descifra, nos deletrea (con su insistencia en la contraposición entre bárbaro y civilizado, con su fijación por la carne y por la sangre, con su obstinación en leer la tradición occidental desde un rincón del mundo: con su capacidad para procesar obsesiones y traumas colectivos), aun cuando el contacto con ella sea raro y esporádico, en la mayor parte de los casos limitado estrictamente a los años de escolarización.

Las zonas de condensación del canon nacional (de Echeverría a Aira) deberían leerse por estrictas razones políticas: si no se despliega en la escuela, lo más probable es que el canon literario (o, a secas, la Literatura) no se despliegue de manera manifiesta en ningún otro lado, aun cuando nos siga, desde los lugares menos previsibles, interpelando.

Hacer accesible el canon: es lo mínimo que podemos pedir a los libros de texto.

Clásicos del aula

Las colecciones de textos pensadas especialmente para EGB 3 y Polimodal (en las que proliferan a diestra y siniestra las antologías, no siempre demasiado coherentes, de relatos y los productos de la así llamada literatura juvenil) presentan, en consonancia con los libros de texto, un canon de lecturas que privilegia la fragmentación y la apertura hacia múltiples experiencias literarias. En la voluminosa oferta de libros escolares, se destacan los cuidados volúmenes de Cántaro, de Puerto de Palos. Además de los volúmenes de la colección "El mirador" (que incluye tanto a autores argentinos como extranjeros), el año pasado Cántaro publicó un número especial de la colección que reúne, en un mismo volumen de doble entrada, el *Facundo* y el *Martín Fierro*, con introducción, profusas notas, fotografías, tablas cronológicas y actividades a cargo de Adriana Amante y Silvia Nogueira, respectivamente.

Estrada, por su parte, ha puesto en circulación nuevos volúmenes de la colección "Azulejos". La colección abarca también textos extranjeros y las traducciones del inglés están a cargo de César Aira. Los nuevos volúmenes incluyen una bellísima edición de *La odisea*, adaptada y anotada por Alejandro Palermo. En catálogo, *El avaro* de Molière, una antología de piezas breves de Chejov y *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe.

"Clásicos de siempre", de Longseller, presenta versiones completas de textos clásicos, casi todos ellos extranjeros y del siglo XIX, como *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y *Frankenstein* de Mary Shelley, con pocas notas y actividades, a diferencia de las simpáticas ediciones de mitos collas, guaraníes, onas, etc., pensadas para los años inferiores.

En general, más allá de las encomiables colecciones de Kapelusz y de Colihue, hay una carencia fortísima en lo relativo a la poesía, como si las lecturas escolares estuvieran condenadas a espejar los rasgos del mercado editorial.

Una revista VIP

La revista-suplemento *Plus Ultra* fue precursora de la mítica revista *Sur*. En las diferencias y semejanzas entre ambas publicaciones se deja leer una relación tensa entre modernidad y *belle époque*, que caracteriza el pasaje de la década del veinte al treinta.

POR DAVID VIÑAS

"Y si Ud. lo quiere, se hará regalar alguna preciosa chinita de catorce abriles, tímida como una corzuela, de quien tendrá los huesos menudos y dócil como los gatos de San Juan."
Ricardo Güiraldes a Valery Larbaud, octubre 22 de 1921

Si el grotesco, en la franja popular de los años veinte, se despega del sainete mediante interiorizaciones y una economía de procedimientos, *Plus Ultra* –por razones análogas, aunque en el otro extremo de la ciudad– se va distribuyendo entre 1916 y 1930 como suplemento de *Caras y Caretas*. La clase media porteña, durante Yrigoyen, contaba con su revista; pero Alvear implicó el gran modelo señorial que se iba encarnando en un aludido más allá. Aquella lectura semanal en Flores o en Caballito se había convertido en una necesidad, leer mensualmente una revista satinada con nombre en latín se trocaba en privilegio del Barrio Norte. El tránsito desde las insinuaciones carnavalescas a la divisa monárquica española fue subrayando así un valor agregado sobrentendido como linaje.

Especialista en interiores que ofertan el presunto prestigio de dormitorios y comedores apelando al "rango destacado" y a "la más fina originalidad, distinción y belleza", *Plus Ultra* operaba la ritualización de las virtudes domésticas proyectadas, incluso, al confort de los autos Packard y Studebaker, con una simbiosis social: si usted, lector de nuestra revista, ostenta en su hogar un óleo de Sotomayor o un bargueño del siglo XVII, con sólo exhibirlos participa del halo iluminador que emiten esas propiedades. La gran tradición liberal siempre había ejecutado semejante estratagema: en *Amalia*, se sabe, la protagonista de Mármol se legitima por su parecido con cierta princesa austríaca; en los años del intendente Noel, *Plus Ultra* se fingía una caja de bombones decorada por las emanaciones provenientes del "21 Avenue des Champs Elysées".

A partir del blasón hispánico de su título, *Plus Ultra* reitera un bamboleo entre Alfonso XIII y Marcelo T. de Alvear, y el busto del rey Borbón instalado en el primer piso del teatro Cervantes testimonia esa dialéctica particular. Personalmente había supuesto que esa insignia se superponía con el viaje del comandante Ramón Franco desde España a Buenos Aires: revista/aeroplano; el raíd aéreo se compaginaría oportunamente con las almas y la espiritualidad que recorren las páginas de la hidalga revista. Me había equivocado de género: no se trataba de una épica incidental sino de una táctica financiera. Los gauchos y las marquesas van poblando hasta las fotos de los finales dinásticos de nuestra sociedad patricia; boleadoras y mantillas logran hacer disfrutar simbólicamente a los padres más distinguidos de ambas comunidades. Magnos empresarios todos. La Madre Patria sabía ya justipreciar los patios andaluces de Sevilla o del doctor Enrique Larreta, así como los uniformes puntiagudos de Miguel Primo de Rivera y del ministro de Guerra del alvearismo.

Destacado por Arturo Cancela en sus *Palabras socráticas*, Agustín P. Justo en su homenaje a Mitre en 1921 hace *pendant* con un par de generales indelebles: Dellepiane y Uriburu; 1919/1930. Apertura y cierre de *Plus Ultra*, que si ni se ocupa de la Semana Trágica, exhibe su celo patriótico el 6 de septiembre. Aunque la figura que solapada pero enérgicamente avanza es Benito Mussolini caminando por encima de epígrafes neutrales, en óperas o inauguraciones, ladeando a Vittorio Emmanuele III y con incrementada presencia vaticana. El hombre de centro de 1925 es calvo, usa cuello palomita, muy aseado, sombrero hongo en la mano, polainas blancas y corbata plastrón.

La lista de colaboradores de *Plus Ultra* no es heterogénea; predomina el canon de la generación del Centenario: Lugones desde ya, Capdevila inevitable, Fernández Moreno tierno y municipal, Larreta y Rojas albergados en sus casas-museo. Lo neocolonial del palacio Noel rebota en la casa de Irurtia o en los *Perfiles femeninos* de Alvaro Melián Lafinur. De los escritores más íntimamente vinculados con la revista literaria de esa camada de escritores, *Nosotros*, no figura ninguno, lo que implica las reticencias, aun de la izquierda intelectual más moderada, respecto del tupido aristocraticismo de *Plus Ultra*.

Eludir o sobresaturar. Porque lo abundante es la galería, en estilo cortesano, con señoras entrelazadas con acontecimientos de "alta sociedad" o con una multitud de niños lánguidos, engominados y de dobles apelativos, abrazados o no a sus madres de perfil. Secuencia que, en ese momento, remite inexorablemente a la Guía Palma.

Plus Ultra, por esa suma de rasgos, representa la última reaparición de la *genteel tradition* argentina en repliegue y en conjuro alegórico frente al "terror rojo" provocado por los acontecimientos de enero del '19. Semejante actitud, de manera latente pero concisa, recorre la década del radicalismo clásico, hasta desembocar, como reaparición redentora, en el septiembre uriburista.

Modernidad y belle époque

"El Seis Grande Sedan es el mejor auto Studebaker fabricado hasta hoy. Llena todas las exigencias del espíritu más refinado. Su lujoso tapizado de pelo de camello aterciopelado y su alfombraje son ricos y duraderos."
Aviso en *Plus Ultra*, The Studebaker Corporation of America, julio 1925.

Mediatamente el núcleo significativo que predomina en *Plus Ultra* puede ser inscripto en un par de coordenadas históricas; dos categorías empleadas de forma imprecisa por la crítica tradicional argentina: modernidad, por su utilización restringida; *belle époque* a causa de su latitud desdibujada. Y ambas interactuándose en la producción de una secuencia de equívocos y abstracciones.

Designar como modernidad las entonaciones culturales del período del radicalismo clásico acentuando exclusivamente y sin contextualizar las diversas inflexiones de los vanguardismos literarios implica, por lo menos, una mutilación académica. Es que privilegiar a la tribu de Florida en detrimento de Boedo apelando al "buen gusto" presupone la esencialización de una serie de rasgos beatificados por el hegemonismo de un conjunto social que subestima, jerárquicamente, todo lo vinculado con la marginalidad.

Los otros –y éste es un lugar común reiterado en las demonizaciones canonizadas por la Argentina oficial– están representados por aquellos grupos cuyos perfiles no entraban en la supuesta racionalidad institucional. De acuerdo: no es un monopolio local. Pero en el siglo XIX de nuestro país, sucesivamente o de manera superpuesta, los excluidos fueron los montoneros provincianos, los paraguayos y los indios. Así como en el siglo XX, la negación oficial, con sus secuelas punitivas, se encarnizó con los sectores de origen inmigratorio que manifestaban su disconformidad o sus rebeldías enfrentando al Poder.

En otras oportunidades, una crítica alternativa frente a la exclusión con sus deformaciones o silencios se ocupó de señalar la continuidad que ensambla los síntomas aislados que van desde el antisemitismo aprendido en *La France juive* de Drumont pasando por la ley 4144, hasta desembocar en el discurso represivo de enero de 1919, que se prolonga, a su vez, en los fundamentos de la instalación de la Academia de Letras en 1931.

Abundar en los zigzagueos o en la estrategia de los supuestos matices resultaría, en esta ocasión, obvio por reiterativo.

Pero en el caso de la modernidad que opera con los consabidos "últimos hombres felices" –versión local de los *roaring twenties* norteamericanos-, que concluye, por su elusión de la historia concreta, en la apología del sector de "elegidos", bastaría señalar, por ahora, algunos signos contradictorios. Así, por ejemplo, las reiteradas burlas que se hacen desde *Martín Fierro* y otras revistas análogas, del "italianismo" con que se caracteriza a los Barletta, Yunque y Castelnuovo. ¿Ironías entendidas como economías de afecto o disimuladas reacciones de clase? ¿Acaso las clases se evaporan cuando se hacen juicios de valor en el espacio de la cultura?

Desde ya, se trata de hipótesis que aluden a discusiones a partir de qué extensión o qué densidad tienen las mentalidades con sus repliegues y deslizamientos.

Gradaciones e intermediarios

Abreviando. Decía de la imprecisión debida, sobre todo, a la falta de contexto de la categoría modernidad. Con la *belle époque* se trata de un equívoco por falta de periodización. Tan es así que la historiografía tradicional la aplica al apogeo de la elite liberal entre 1880 y el 1900 o, indistintamente, a los años de la presidencia de Alvear.

Correspondería, en cambio, tomar como punto de partida el arco que dibuja el neopacto colonial con Gran Bretaña: la Argentina que produce lo que no consume y que consume lo que no produce; 1880, desde el Roca triunfante en la Campaña del Desierto, unificador de un mercado catalizado, hasta la crisis de ese contrato hacia 1930. De Roca a Uriburu: el general precursor que instala un sistema, el otro general retardado que emerge para intentar rescatarlo. Lugones –paradójica, trágicamente– advirtió ese itinerario pretendiendo ser, al mismo tiempo, el intelectual orgánico del 6 de septiembre y el biógrafo y panegirista de Roca.

Se podrían postular varios niveles de análisis que llevarían a una dialéctica entre la *belle époque* y la modernidad. En la franja literaria, la actualización que propone lo moderno abarca tres momentos, desde el naturalismo y la incidencia del modernismo rubendariano hasta las vanguardias de los años veinte. En el andarivel urbanístico, tres intendentes escenógrafos vinculados con una cultura de fachada: Torcuato de Alvear, Anchorena y Noel. Con tres monumentos insignia: el palacio de Obras Sanitarias, la Avenida de Mayo y la Costanera. Así como se puede inferir tres arquetipos de *dandies* señoriales: Mansilla, Jorge Newbery y Ricardo Güiraldes.

De manera consiguiente –y esquematizo por razones de espacio–, es posible plantear que la *belle époque* y sus articulaciones históricas con la modernidad entendidas como tótemes de la *gentry*, representan a las "tres vacas gordas" de la Argentina.

Plus Ultra y Sur

"De este número se han impreso cien ejemplares en papel de hilo Bond, numerados del 1 al 100, y reservados exclusivamente a los suscriptores de la edición de lujo."

Revista *Sur*, Nº 1 (Buenos Aires: verano de 1931)

Diferencias entre esas dos revistas: la más notoria, que entre marzo de 1923 y el verano del '31, la Victoria Ocampo que aparece en la tapa de *Plus Ultra* ha prescindido del ambiguo "de" que la vincula a un Estrada, rompiendo así con una etiqueta íntimamente vinculada con su clase de origen. El elitismo de *Sur* es un lugar común, pero me interesa verificarlo en minucias de su textura. Incluso en la separación de la directora de esa revista en la relación con su marido. Saludable escándalo y blasón de sus actitudes posteriores, definidas como transgresoras. Difamaciones, ningunеos y calumnias. Es la fractura más rescatable de la vida de la Ocampo (aunque he intentado rescatar, en contra de la despiadada versión de su cuñado, sus últimos tiempos en Nueva York donde se siente desolada, ella, una mujer ávidamente gustadora, cuando le sacan los dientes en un patético final que se complementa con sus solitarias sentadas en alguna butaca de cierto cine polvoriento en Manhattan).

Diferencias, decía, entre *Plus Ultra* y *Sur*. El elenco de colaboradores de la revista de los veinte: Lugones, Larreta, Rojas, Fernández Moreno, miembros conspicuos de la llamada generación del Centenario; en la otra empresa literaria, Borges, Guillermo de Torre, Alberto Prebisch, Enrique Bullrich, típicos representantes del supuestamente muy alborotado vanguardismo.

En la franja de la arquitectura, esas diferencias se hacen más notorias; porque si el neocolonialismo que se distribuye profusamente en *Plus Ultra* aparece ejemplarizado con las casas-museo de Larreta, Rojas, Irurtia y Noel, en cambio Le Corbusier, la Bauhaus y las precisiones de Alberto Prebisch marcan el tono predominante en *Sur*. En esta zona, resulta especialmente significativo el artículo de la Ocampo "La aventura del mueble", donde cuestiona la tradicional acumulación en el mobiliario (de la que, y dicho sea de pasada, el modernista Eduardo Wilde se había burlado medio siglo antes), sobre todo los amontonamientos en dormitorios y comedores exaltados por *Plus Ultra*. Así como en la música, en lugar de la ópera italiana, se apela a las destrezas de Ansermet; y en el cine, por fin, funciona un corrimiento desde las anécdotas sobre las *stars* en dirección a los análisis técnicos.

En síntesis, el traslado desde *Plus Ultra* hacia el *Sur* inicial involucra un canje de escenografías y, sobre todo, una puesta *à la page*.

De ahí que el hispanoamericanismo emparentado con Alfonso XIII y Miguel Primo de Rivera es reemplazado por el americanismo vinculado con la incidencia sobre la Ocampo de 1930 por parte de Waldo Frank. Un americanismo que incluye a los Estados Unidos con los países latinoamericanos, en una proyección del juvenilismo en el que participan por igual las nuevas generaciones de Buenos Aires y Nueva York.

Los parecidos, en cambio, son más compactos. La naturaleza fotografiada en las dos revistas con un criterio paisajista se petrifica en atmósferas estáticas y deshabitadas, ya se trate de ciertas plazas, algún lago patagónico o una estancia en Cañuelas: nubes plácidas, plantas sumisas, arena recatada y siempre en contraluces.

Más aún: la mirada de propietarios, sumada a las referencias de linajes reivindicados, al superponerse con los viajes, son categorizados en ambas revistas como "elegantes", "selectos", "exclusivos" y "suntuosos". La "distinción" es el arte de naturalizar la otredad; cualquier dato empírico que pase por el cuerpo señorial se convierte, por derecho, en un valor positivo. En cuanto a los habitantes del mundo que se subrayan, como tono hagiográfico, son los que arriba y a la derecha portan las "personalidades". En esta intersección, el bosque de las genealogías nos brinda, ubérrimo, los frutos precursores de todos los carismas más o menos argentinos.

Si se admite que la primera etapa de *Sur* es una zona de pasaje entre 1930-1931, corresponde preguntar si el parentesco más significativo entre *Plus Ultra* y *Sur* (además de la carta tan soberana de Güiraldes a Larbaud publicada en el número inaugural de 1931) es la fascinación por Mussolini. ¿O no son signos de equívoca continuidad el entusiasmo de la directora del primer *Sur* por la arquitectura oficial promovida por el *Duce*, así como la conferencia pronunciada por la Ocampo de acuerdo con la explícita invitación del Instituto Interuniversitario Fascista de Cultura titulada "Supremacía del alma y la sangre"?



La vida de la escuela

Si la escuela es un edificio que alberga (protege, promueve y condena) literaturas, también puede invertirse la hipótesis y pensar que la literatura, como de tantas otras cosas, también es la casa de la escuela. ¿Cómo son las escuelas que las novelas nos legaron? A continuación, una monografía sobre el tema.

POR RODRIGO FRESAN

Una cosa es la escuela de la vida y otra es la vida de la escuela. Y como es en la escuela donde se aprende a escribir, es también allí donde muchos saben que serán escritores. De ahí la abundancia de aulas y recreos en la literatura; de ahí la potencia totémica de ese edificio diurno pero muchas veces depósito de las más oscuras pesadillas; de ahí que una de las más recurrentes y universales fantasías sea la de fantasearla –como lo hace Cortázar en *La escuela de noche*– "con la luna llena, los patios de abajo, las galerías altas, imaginaba una claridad de mercurio en los patios vacíos, la sombra implacable de las columnas". De ahí que los escritores que no pueden volver a casa, sí vuelvan una y otra vez a la escuela: toda ficción escolar es verosímil, próxima, cómplice. Siempre hay alguna nueva lección que aprender ahí, siempre hay algo más para contar sobre ese santuario peligroso.

Todos estuvimos allí.

Por eso –no es casual la abundancia de materia y materias en este sentido– el miedo es alumno aplicado a la hora de meterse ahí adentro: John Wyndham la pobló con *aliens* rubios y de ojos azules en *The Midwich Cuckoos*; Dan Simmons la hizo pasar al frente como sede de culto casi lovecraftiano en *Summer of Night* y Stephen King la recitó una y otra vez en *nouvelles* como *Alumno aventajado* y meganovelas como *Eso*, aunque posiblemente sea *Carrie* el manual definitivo sobre la crueldad adolescente y la venganza del *nerd*.

Los franceses, claro, tienen los libros de la pequeña Madeleine; los germánicos los padeceres de Jacob von Gunten y Toërless; y los ingleses tal vez sean los más obsesionados con el asunto porque para pocos pueblos la escuela funciona como un rito de paso tan sádico y masoquista y, claro, didáctico en el sentido más extremo del término. Ahí están el sufrido David Copperfield llegando a Salem House y Mr. Chips jubilándose; y ahí está la educación como trama diciendo "presente" en las novelas de Evelyn Waugh y Anthony Powell, y en esos dos guiones para TV que escribió el tradicionalista William Boyd. Y ya saben lo que sucede cuando se deja sueltas a estas bestias supuestamente disciplinadas por la célebre y probada educación británica: *El señor de las moscas* de William Golding y *A High Wind in Jamaica* de Richard Hughes, y esa película titulada *If*. Y –*last but not least*– a no olvidarse de la concurridísima Escuela Hogwarts, *alma mater* de un tal Harry Potter.

Los norteamericanos suelen ser más autodidactas y consideran el pupitre como ese sitio al que se mira de lejos, de más lejos todavía. Desde el principio, Tom Sawyer brilló por sus ausencias y –mientras en París Antoine Doinel encendía velas a Balzac y mentía a su maestro la muerte de su madre– fue digno y eficientemente sucedido por el salingeriano Holden Caulfield, expulsado de Pencey Prep, y por John Cheever desterrado de la Thayer Academy por motivos nunca aclarados y quien a los diecisiete años escribe y publica *Expelled*, su primer relato, que prácticamente termina con las siguientes palabras: "Todos se preparan para regresar al colegio. Yo no tengo colegio donde regresar. No estoy triste. No estoy para nada contento... Es extraño ser tan joven y no tener un sitio donde ocuparse a las nueve de la mañana. Eso es lo que siempre ha sido la educación. Cortesías de encaje y perfumadas puntualidades". Después de esto, Cheever jamás volvió a ensuciarse los dedos con tiza.

Sin embargo, John Irving –colega de Cheever en la Iowa University– califica una y otra vez la escuela como territorio literario y es así como resultan inolvidables los momentos escolares de *El mundo según Garp*, *El Hotel New Hampshire* y *Oración por Owen*, donde sus héroes –un poco santos y bastante *freaks*– siempre libran sus primeras batallas. Otro cheeveriano, Jeffrey Eugenides, inventó a las mártires hermanas Lisbon para lujuria y obsesión de sus compañeritos de clase en *Las vírgenes suicidas* y Donna Tartt convirtió a estudiantes de griego antiguo en criminales snobs por amor a las artes en *El secreto*.

Ultimamente, el fantasma ominoso de los caídos en la batalla de Columbine ha invocado novelas con chicos con mala conducta y buena puntería: a mencionar *Vernon God Little* del australiano DBC Pierre (ganadora del último Booker), *Hey Nostradamus!* de Douglas Coupland y *Project X*, del formidable y tan poco conocido Jim Shepard. Menos extremos, más líricos, siempre nostálgicos son Richard Yates en *A Good School*, John Knowles en el díptico *A Separate Peace* y *Peace Breaks Out*, y recientemente Tobias Wolff en la magnífica *Old School*. Los tres presentan a la escuela como lo que en realidad es: un micromundo, un planeta a escala, un ensayo más o menos general, un anticipo imperfecto pero aplicado –con todos sus placeres y tormentos– de lo que vendrá, de lo que nos espera afuera con los brazos y las mandíbulas abiertas. Como bien canta Bob Dylan: "Veinte años educándote para que después te pongan en el turno de la mañana".

Es curioso (o no), pero a la hora de lo argentino no puedo recordar una gran novela escolar. Lo primero que me viene a la cabeza es la aplicación perfecta y automática y patológica de Sarmiento (que no faltó nunca a clase, ni siquiera en feriado); el arroz con leche de *Juvenilia*, el sufrido y épico docente Almafuerte; las coartadas para no hacer los deberes de Felipe y las bestialidades ortográficas de Manolito en *Mafalda*; y, por supuesto, esa gran saga donde cambian los actores pero permanecen los apellidos que es *Jacinta Pichimahuida*. Pero seguro que enseguida me acuerdo. Lo tengo en la punta de la lengua. Un momentito. Pero si le juro que yo lo estudié, que estuve estudiando hasta las doce de la noche y, cuando me lo tomó mi mamá, yo lo sabía perfecto. En serio, de verdad... ¿Me repite la pregunta?

FERIA DEL LIBRO

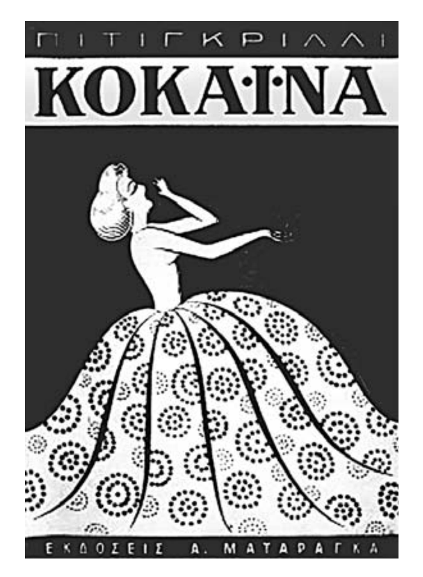
El próximo viernes 16 de abril comenzará para el público la trigésima Feria del Libro de Buenos Aires. Un día antes será la inauguración oficial, y entre el 13 y el 16 se llevarán a cabo las jornadas profesionales divididas en tres: para profesionales del libro (editores, distribuidores, libreros, bibliotecarios y educadores), bibliotecólogos y educadores.

Como en los últimos cinco años, la Feria se llevará a cabo en el predio palermitano de la Sociedad Rural Argentina. Y, como siempre, tendrá su lema. En este caso será "30 Ferias a libro abierto". Por lo mismo –los festejos de los 30 años–, la Feria se extenderá cinco días más allá de lo habitual, hasta el domingo 9 de mayo.

Si bien todavía no han trascendido los nombres de los escritores extranjeros invitados, sí están confirmados los cuatro cursos que se dictarán en el predio: "Informe Pessoa. Aproximación de una contemporaneidad de una propuesta poética" a cargo de Santiago Kovadloff, "Roberto Bolaño. Una narrativa innovadora e intensa" a cargo de Celina Manzoni, "Franz Kafka" a cargo de Mario Goloboff y "Ezequiel Martínez Estrada, artista y pensador" a cargo de Nidia Burgos. La asistencia a estos cursos, así como a otros talleres y ciclos (de los cuales *Radarlibros* informará oportunamente), requiere inscripción previa, que ya se puede hacer en la sede de la Fundación El Libro, Hipólito Yrigoyen 1628, 5º piso, de lunes a viernes, de 9 a 17. También será necesario inscribirse para participar del llamado "Encuentro" cuyo tema del 2004 es "Qué cambió en la Argentina y en el mundo después de treinta ferias".

Los organizadores también están orgullosos porque, con sus flamantes 35 mil metros cuadrados cubiertos, la Feria se convirtió en la mayor de las Ferias del Libro de Hispanoamérica, si de superficie se habla. Entre las novedades del año habrá una Biblioteca del Educador, espacio para la exhibición y promoción de libros del área de educación, atendido por personal que orientará las consultas de los docentes. También se destaca la realización de un Festival de Coros, conciertos a cargo de distintas agrupaciones de todo el país.

MARTÍN DE AMBROSIO









DIFERENTES EDICIONES DEL CLÁSICO DE PITIGRILLI

OLVIDADOS PARA RECORDAR

Pitigrilli fuera de foco

POR EDGARDO COZARINSKY

Pocas sorpresas más humillantes que la de descubrir en placeres estimados indefendibles un aspecto respetable que se nos había escapado. Pocos indicios más hirientes del paso del tiempo que asistir al rescate cultural de la trivia perdida en algún rincón de nuestra memoria.

Al final de mi infancia esperaba ávidamente la edición vespertina ("la sexta") de *La Razón*, seguro de encontrar en sus páginas todo un mundo inabordable, menos disimulado que prometido por eufemismos ("abuso", "amorales", "triste comercio") y alguna expresión inhallable en los diccionarios ("secuestraron varias docenas de 'ravioles' de cocaína en una *boîte* de Olivos"). En el recuerdo también ha quedado un recuadro frecuente, si no cotidiano, donde aparecía, junto a una fotografía poco identificable del autor, un texto firmado por Pitigrilli. El seudónimo me parecía ridículo, pero la riqueza de referencias históricas (cuya banalidad no podía percibir), el derroche de paradojas (que hoy intuyo de una desoladora facilidad), cierto tono de elegante escepticismo (que me dejaba convencido de entender lo que era un "hombre de mundo"): todo impresionaba al lector iletrado, que aún no había descubierto a Kafka ni a Borges.

Creía haber olvidado ese nombre cuando los años, implacables, me sorprendieron con la noticia de que Rainer Werner Fassbinder (¡sí, Fassbinder!) había tenido, poco antes de morir, el proyecto de adaptar al cine una novela de Pitigrilli titulada *Cocaína*. "Las desgracias nunca vienen solas", solía decir mi tía Matilde: poco más tarde descubrí en una librería italiana una reedición reciente de esa novela (libros de bolsillo de Bompiani, Milán, 2000) con prólogo de Umberto Eco (¡sí, Eco!). ¿Sería posible que el placer de mi infancia, retrospectivamente culposo, hubiese escondido un atisbo de respetabilidad?

La lectura de ese prólogo me tranquilizó a medias. Me enteré de que Pitigrilli había sido un autor popularísimo en la Italia de los años veinte, un proveedor de decadencia mundana, perversiones decorativas y ficciones livianísimas ("ligado al perfume de Chipre y a la colonia Coty", escribe Eco), muy al gusto de una pequeña burguesía que se quería "moderna". Uno de sus *best-sellers* tuvo por título *Mamíferos de lujo*; otros: *Los vegetarianos del amor* y *Dolicocéfala rubia*... *Cocaína* había sido su primera novela, publicada en 1921. Anarquista conservador, según Eco, era un provocador de salón, prodigaba emociones impropias para ese "hombre nuevo" caro a todos los fascismos; sin embargo, entre sus lectores estaba Mussolini. Nunca sirvió al régimen; fue, apenas, su disidente tolerable.

La segunda posguerra mundial lo sorprendió tan pasado de moda en Italia que emigró a la Argentina dadivosa del primer peronismo. Ignoro qué repercusión tuvo su nombre a orillas del Plata; dudo que los recuadros de *La Razón* sexta, sin duda correctamente pagados, le hayan ganado mucho prestigio. Fuera de la literatura, se llamaba Dino Segre y vivió entre 1893 y 1975.

El texto de Eco no podía, desde luego, satisfacer al detective *amateur* que es mi Mister Hyde, a menos que ese *private eye* sea en realidad mi doctor Jekyll... Poco después de leerlo encontré –pero no hay encuentros casuales– un destartalado ejemplar de *Pitigrilli parla di Pitigrilli* en un librería de viejo de Bologna. El pie de imprenta es de Sonzogno, Milán, 1949 y el texto está fechado en Buenos Aires, "5 de mayo - 15 de junio 1948".

Reseña de su vida, corresponde al género "siempre fui independiente, nunca me lo perdonaron", y resulta difícil internarse en su anecdotario sin la sensación de asistir a un enérgico *lifting* de experiencias acaso triviales. El autor, que conoció el éxito precoz y "ya no se halla" en la Europa corrompida de la posguerra, recibe invitaciones a dirigir un diario en Brasil y a dar conferencias en Perú, pero prefiere permanecer en la Argentina: "Gran país que me hace el honor de acogerme", que "está en el vértice de la pirámide humana" y es "uno de los pocos que hoy están autorizados a dar lecciones de humanidad a los hombres". Entre las razones que justifican su admiración, señala que en Buenos Aires "todavía no he visto a un solo hombre dejarse puesto el sombrero si en el ascensor entra una dama".

Estos elogios me recordaron los de C. Virgil Gheorghiu, el olvidado *best-seller* rumano de *La hora veinticinco*, hospedado por Perón en la quinta de Olivos con la promesa, quién sabe cuán verosímil, de permitirle escribir su biografía: acaso el General esperase del autor el mismo éxito internacional de aquel clásico de la Guerra Fría... Pero Pitigrilli se mantuvo ante el gobierno argentino del momento a la misma distancia que había aprendido a cultivar en la Italia de su temprana fama.

En todo caso, ese apresurado recuento de memorias probablemente maquilladas me deparaba un suplemento inesperado: la publicidad, en las últimas páginas, de "il nuovo Pitigrilli", un autor que, lejos de las extravagancias de una juventud exploradora, se acogía al perdón siempre generoso de la Iglesia. Una serie de recortes "de la prensa católica y laica de América latina y de Italia" permitía apreciar el eco moderado obtenido por su novela *La piscina de Siloé*. El padre Mondrone, S.J., escribía en *Histonium* que Pitigrilli "da señales de haber gustado las alegrías de la Gracia y el abrazo de la Iglesia". Josué Quesada, en radio Excelsior, estimaba al "nuevo Pitigrilli" superior al antiguo y lo sentía "capaz de reconciliarnos con la vida". En *Criterio*, Monseñor Franceschi se felicitaba de que, después de tanta errancia, el autor haya "hallado reposo y luz arrodillándose ante el altar".

¿Qué fue de Pitigrilli en los últimos veinticinco años de su vida? ¿Volvió a Italia? Antes de Fassbinder, antes de Eco, en la prosa fastidiosamente irónica, laboriosamente liviana de sus novelas juveniles, ¿habrá hallado alguien un testimonio de los *twenties* versión italiana, tan lejos de la *jazz age* norteamericana como de las vanguardias parisinas? De Gheorghiu se sabe que terminó sus días como pope ortodoxo en un monasterio de las afueras de París. ¿También Pitigrilli habrá dado el paso siguiente después de regresar al seno materno, y se habría casado con la Santa Madre Iglesia?

En todo caso, para mí seguirá siendo el autor de aquellos recuadros de *La Razón* sexta. Desde esas páginas ricas en atisbos de una mala vida tan atractiva como inaccesible para un chico de clase media porteña en 1950 (mención obligatoria: "año del Libertador General San Martín"), y en el espacio autorizado de una escueta ventana, el autor regalaba lo que a aquel chico le parecía conversación de sobremesa brillante. Ninguna recuperación cultural o sociológica, ni siquiera el último avatar religioso (que lo podría vincular con tantos decadentes ingleses... pero en Inglaterra el catolicismo es minoritario y a fines del siglo XIX y principios del XX tenía cierto prestigio aristocrático, aún exótico) podrán desplazar en su recuerdo las promesas baratas de aquellas líneas apresuradas, poner en foco una fotografía borrosa.

EN EL QUIOSCO

SOCIEDAD,
22 (Buenos Aires: primavera de 2003), 280 págs.

Es algo curioso: una revista puede autodenominarse "de actualidad" y aun así cumplir con su objetivo en 64 páginas, abrochadas con alambre e ilustrada con grandes fotos a todo color. La revista *Sociedad* (de la Facultad de Ciencias Sociales) que, a diferencia de la primera, sí aporta una amplia mirada sobre cierto aspecto de la actualidad concreta, necesita de 280 páginas encuadernadas y ni una sola imagen. Es algo peor que curioso: aquellas revistas suelen tener diez veces más lectores que ésta.

Pero eso no le importa a nadie, la revista que dirige Federico Schuster y edita Christian Ferrer, en su edición número 22, aborda como tema primordial las relaciones entre Brasil y la Argentina desde una perspectiva académica e interdisciplinaria. El primer capítulo "Brasil-Argentina. Los desconocidos", se abre con el artículo de Mario Rapoport y Eduardo Madrid, "De la rivalidad a la integración, una historia de vecinos", que desentraña la raíz macroeconómica del abismo que nos separa en las relaciones bilaterales. Por su parte, la investigadora Alcira Argumedo da cuenta de los distintos "encuentros y desencuentros" en la historia política de Brasil y la Argentina. Luego, la interpretación de la historia da lugar a la del presente y Renato Janine Ribeiro, profesor de Ética en la Universidad de São Paulo, analiza con rigor las esperanzas y decepciones que significó la llegada de Lula al poder y dice, en su artículo "Brasil hoy", que "el PT siempre fue el partido de la urgencia. Apostaba a la imposibilidad de esperar, diciendo que la deuda social brasileña es tan grande y perversa que no hay cómo esperar. Hoy pide paciencia. Las metáforas del presidente Lula sobre la paternidad gravitan en torno a la demora". En ese contexto, concluye, "cualquier previsión será fantasiosa, pero el tiempo urge".

Asimismo, la relación entre los dos países tiene una dimensión simbólica cuya naturaleza puede interpretarse a través de distintas manifestaciones culturales. Jorge Schwartz, por ejemplo, encuentra "el punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano" en la obra del artista Lasar Segall, mientras que Pablo Albarces entiende el lugar del fútbol como una forma de cohesión social, basada en la construcción de mitologías nacionales, en tanto operaciones de reificación y estereotipización del imaginario popular. El capítulo cuenta, además, con valiosos artículos de Tamara Kamenzain, Raúl Antelo, Waldo Ansaldi, Gabriel Cohn y Dora Barrancos.

Especie de foro interdisciplinario impreso, la revista contiene también tres artículos que analizan el sistema penitenciario y una crítica al libro *Imperio* de Michel Hardt y Toni Negri, firmada por Ernesto Laclau. Le siguen dos artículos dedicados a los estudios de género, a cargo de Sara Rietti y Leonor Arfuch y, por último, una encuesta realizada entre docentes de la UBA acerca del sistema de referato en las publicaciones académicas de ciencias sociales.

JONATHAN ROVNER

En blanco

Editor de la poesía de Girondo, Raúl Antelo acaba de descubrir dos textos que no recogen las más exigentes bibliografías. A continuación reproducimos dos bellos poemas de Girondo, y Antelo reflexiona sobre las razones para rescatarlos del olvido.

NORAH LANGE Y OLIVERIO GIRONDO EN RIO DE JANEIRO.



Dos poemas de Oliverio Girondo

FRISO

La ternura del pasto.
La distancia.
El campo...
¡Todo el campo!
era para la dicha tumultuosa
de los caballos blancos.

Como una arisca nube desbocada,
desde el amanecer se les veía
llegar del horizonte
y enardecer la calma y la llanura
con sus alegres crines delirantes,
con sus ancas de espuma.

Pero no bien la noche iluminaba
las primeras ventanas,
a orillas de su luz
se arrodillaban,
y una mano en el pecho ensombrecido,
todos juntos,
lloraban.

No sé qué doloridas remembranzas
despertaba en sus pechos el crepúsculo,
ni si al morir la tarde presentían
que la muerte también los esperaba;
pero era triste verlos,
allí cerca,
–como un friso viviente y funerario–
inmóviles y blancos,
de rodillas,
todos juntos,
llorando.

PRODIGIO

No sé por qué prodigio o extraño
encantamiento,
esta silla tan vieja
es realmente una silla.

¡Pensar que fue soldado, golondrina,
caballo, carretilla...!

Yo la he visto crecer en las baldosas
y llenarse de nidos.
Yo he pasado las horas y las horas
oculto entre sus hojas.

Ahora nunca retoza por el patio,
ni va de un solo vuelo hasta la sala.
No redobla el tambor si alguien la mira.
Ha perdido las alas y la espada.

Adherida al empeño de ser silla y nada
más que silla,
ni siquiera se asoma a la ventana
con el gato en las faldas...
como una vieja tía.

Un poco desteñida, demasiado callada,
lleva la vida inerte de una silla
que no pretende nada;
pues ya sólo la habita la locura
de ser algo tan real y tan desnudo,
que logra persuadir a quien la mira
de que toda evidencia es un absurdo.

Distancia madre de todo

POR RAUL ANTELO

Cuando, en los años cuarenta, múltiples indicios nos señalan el camino de la abstracción –el *Manifiesto Blanco* de Fontana, el *Libro en blanco* de Pettoruti, las ideas de Maldonado o Rothfuss sobre la moldura–, Oliverio Girondo, en un neobarroco responso en blanco vivo, ya había explorado las potencialidades corpóreas de lo abstracto. Es la demanda de un significante obsesivo y primordial. Un Malevitch gongórico. "Blanca de blanca asfixia/ y exangüe blanca vida,/ a quien el blanco helado/ nevó la blanca mano/ de blanca aparecida,/ mientras el blanco espanto/ blanqueaba su mejilla/ de blanca ausencia herida,/ al ceñir su blancura/ de intacta blanca luna/ y blanca despedida."

Es una escritura del despojamiento. Es la busca de la Cosa. Tamara Kamenszain fue la primera en llamar la atención al hecho de que, para Girondo, la escritura es un *yollar*, una verbalización escindida y doble, donde ya no hay yo unitario que afiance una experiencia poética potente. Para el egofluido, el yo en blanco que es el poeta, *yollar* es producir palabras acopladas, acotadas e inventadas para revelar el rostro imposible del sujeto dividido.

En 1943, "bajo el signo de las masas", para retomar el título de Carlos Altamirano, época de *Arturo* y comienzos del concretismo argentino, Oliverio pasa seis meses en Brasil con su mujer, Norah Lange. Una excursión por las bibliotecas brasileñas deja huellas de su paso: la admiración hacia (de) Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade. En su permanencia en los trópicos le sobra tiempo, sin embargo, para la escritura. En Río de Janeiro, la *Revista do Brasil*, dirigida por Otávio Tarquínio de Souza, historiador del Imperio y primer marido de Maria Martins, una artista a la que conocemos por su portentosa escultura del Malba, *Lo imposible*, informa a sus lectores que el matrimonio Girondo regresa a Buenos Aires en septiembre, no sin antes dejar algunas pruebas de su talento. Un fragmento de *Antes que mueran*, que Norah redacta en Río en agosto, y dos poemas de Oliverio, hasta ahora no recogidos en libro.

Uno de ellos, *Friso*, se inscribe en la serie abierta en 1942 por *Persuasión de los días* y continuada luego por *Campo nuestro* (1946) y los *Versos al campo* (1950). Es la serie de la nulificación espacial en el paisaje: "Es nada. Es pura nada./ Es la nada... que ladra". En efecto, en *Friso*, Oliverio compone un Angelus, un panorama de polvo entre polvo, que ladra, que llora. Son unos caballos de pesadilla (*nightmare*, la yegua nocturna). Unos caballos "perdidos en ritmo pampa:/ montes, pantanos./ Yo nada". Derraman lágrimas, como las que, a partir de Bataille, señalan el ambiguo nacimiento del arte, uniendo risa y llanto, erotismo y muerte. Son un poderoso fermento de no-saber, de ateología, de soberanía. Son la parte del fuego, el espacio literario. El segundo poema, *Prodigio*, busca la verdad transitoria de un objeto, pero descubre azorado que su manifestación reside, paradójicamente, en su ocultamiento. La verdad es que el objeto está perdido para siempre y sin objeto tampoco hay ser. Hay apenas acontecimiento. El acontecimiento silla. La forma del acontecimiento se opone así a la forma, en cuanto norma apolínea. Y, además, se opone a la historia providencial, como sentido y libertad final de los sujetos. De tal modo que, en la lógica del acontecimiento –la aparición urbana, según Oliverio–, las formas devienen apariencias que ya no disimulan nada. De allí en adelante, en ese ciclo recurrente, el ritmo deriva del valor del individuo que ya nada disimula. O al revés: el valor deriva del ritmo del individuo, incapaz de fingir.

El acontecimiento carece de todo fundamento. No tiene sustancia. No hay ningún más allá. No hace alusión a nada. Lo individual –la silla– es el acontecimiento singular. La poesía moderna, en su busca del acontecimiento, abre así un mundo aparentemente desprovisto de sentido, donde la apariencia, en pocas palabras, ya no disimula nada, aunque consagre la apariencia. No idealiza el ser, ni alimenta una teoría trágica del valor, eso que aún se podía ver en la silla, digamos, de un cuarto de Van Gogh. La silla moderna. La silla épica.

La silla de Oliverio, por el contrario, nos revela al ser en su dimensión abisal –soldado, golondrina, caballo, carretilla–, un ser transfigurado o transformado en individuo. En ese sentido, el acontecimiento –el prodigio, según Oliverio– está vinculado con una forma primordial. No sé por qué prodigio o extraño encantamiento, dice el poeta, esta silla tan vieja es realmente una silla. La transformación en el tiempo supone también una transfiguración en el espacio. Aquí, donde escribo el poema, la silla no es silla, la llaman *cadeira*, en metonimia con el trasero, aunque no menos metonímica es la misma silla castellana, que deriva de las asentaderas. De ensillar al animal. O sea que, quien dice silla, dice caballo. Dice carrera, dice curso, dice recurso.

Por eso, hay una evidente conexión entre el prodigio y lo pródigo, que el poeta oculta en una enumeración racionalmente disparatada. El acontecimiento se prodiga. Prodigarse es empujar hacia adelante, gastar sin mesura, ignorar el límite de la evidencia. El prodigio, a su modo, también instaura el no-saber, la suma ignorancia en relación con el presente. Lo ignoramos, pero allí está.

Es ésa la premisa de la escritura de la nueva objetividad. No pretende nada, en el doble sentido de nada querer, pero también de declinar el semblante, la impostura. Quiere, en cambio, separarse de la evidencia, del realismo, de la realidad. Permitir la presencia de una locura tan real y tan desnuda que no puede presentarse del todo. Que se difiere, se dilata, se posterga. Pero que está ahí.

Buena parte de la aventura plástica contemporánea reside en cambiar la presencia (universal) por el acontecimiento (singular). Distancia, aspecto, origen, dice Foucault. Distancia madre de todo, dice Oliverio Girondo.